

## Les sonorités dans le poème « en acte »

Jeanne Demers

Volume 5, numéro 1, février 1969

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036367ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036367ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Demers, J. (1969). Les sonorités dans le poème « en acte ». *Études françaises*, 5(1), 31–49. <https://doi.org/10.7202/036367ar>

## LES SONORITÉS DANS LE POÈME « EN ACTE »

« ... les sons ... en poésie, sont eux aussi  
des signes et non des moindres ... » <sup>1</sup>  
« ... l'œuvre de l'esprit n'existe qu'en  
acte ... » <sup>2</sup>

Il est une ambiguïté foncière à laquelle se heurte la critique esthétique dès qu'elle aborde une question de poésie. Sartre l'a bien senti quand, examinant l'utilisation que fait le poète de la langue, il éprouve le besoin de préciser qu'il parle de poésie contemporaine <sup>3</sup>. La poésie en effet n'est pas *une* et l'image que s'en forme le critique, l'historien de la littérature, le lecteur cultivé ou le poète est essentiellement mobile : elle se modifie sans cesse selon les mouvements, les écoles, les poètes, les poèmes même. Aussi l'étude d'un problème poétique n'est-elle jamais simple. Lorsqu'il s'agit de plus d'un problème particulièrement fuyant comme l'est celui des sonorités, son examen paraît voué à l'échec. Question délicate, en outre : n'est-on pas là plus qu'ailleurs en constant danger de tomber dans le subjectif le plus gratuit quand ce n'est pas tout bonnement dans le ridicule <sup>4</sup> ?

1. Jean Onimus, *la Connaissance poétique*, Paris, Desclée de Brouwer, 1966, p. 186.

2. Paul Valéry, *Variété*, dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, t. I, p. 1349.

3. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, « Idées », 1966, p. 47.

4. Rappelons ce que croyait entendre Charles Nodier dans le mot *catacombe* : « le retentissement du cercueil roulant de degrés en degrés sur les angles aigus des pierres et s'arrêtant tout à coup au milieu des tombes » (cité par J. Marouzeau, dans son *Précis de stylistique française*, Paris, Masson et C<sup>ie</sup>, 1959, p. 82). Et que faut-il penser de cette analyse d'un vers de Hugo :

*On marquait d'un fer chaud le sein fumant des femmes*

« ... est-ce seulement le grésillement des chairs brûlées que nous croyons entendre ? C'est plusieurs sens à la fois que réveille cette

Cette double difficulté risque d'amener le critique à classer la question comme « faux problème », c'est-à-dire, à toutes fins pratiques, à s'en désintéresser. Les arguments ne manquent pas en faveur d'une telle position et certains sont de qualité. Pour se donner bonne conscience, il n'y a qu'à se retrancher derrière la notion de « poésie pure » ou d'invoquer l'impossibilité de « compter les pas de la déesse »<sup>5</sup>. La poésie n'est-elle pas « perpétuellement en garde contre tout ce qui brûle de l'appréhender »<sup>6</sup> ? Il est facile aussi — et plus douteux — de brandir des parodies de création poétique comme celle de Jules Romains<sup>7</sup> ou de montrer, preuves à l'appui, que la célèbre *Genèse d'un poème*<sup>8</sup> est un faux. On peut même rappeler que le poème, étant texte écrit, sa lecture sans voix ne permet pas d'en révéler les valeurs sonores, ce qui équivaut à la négation de leur existence. Mais on se trouve ainsi à avouer, greffée sur une profonde méconnaissance de la poésie, son ignorance du phénomène certifié par la psychologie moderne et si heureusement nommé « parole intérieure ».

L'argument le plus lourd en faveur d'une mise au ban du problème semble être l'échec total ou partiel des différentes approches qu'on en a faites. Il est en effet à peu près impossible de leur emboîter le pas, intégralement du moins : ou elles sont excessives dans certaines de leurs conclusions<sup>9</sup>

accumulation de phonèmes expressifs. Sans parler de l'évocation des odeurs par les *f* associés aux mouvements des narines dans l'olfaction agréable ou pénible, ce vers rappelle à la fois les bruits causés par les brûlures et les mouvements du bourreau allant et venant pour appliquer le fer chaud. Et cela par le moyen de la combinaison de ces trois *f* allitérés et du va-et-vient des mouvements buccaux nécessaires à la prononciation de ces trois spirantes, des occlusives *d* et *k*, de la chuintante *ch*, de la sifflante *s* » (André Spire, *Plaisir poétique et plaisir musculaire*, Paris, José Corti, 1949, p. 320-321).

5. Paul Valéry, *op. cit.*, p. 1285.

6. André Breton, *Arcane 17*, Paris, Plon, « Le monde en 10-18 », 1965, p. 8.

7. *Les Hommes de bonne volonté*, Paris, Flammarion, 1936, vol. 12, chap. XIX, « Les créateurs », p. 135-148; 1945, vol. 17, chap. IX, « Vorge contre Quinette », p. 86-94.

8. Edgar Allan Poe, « La philosophie de la composition », *Trois manifestes*, traduction de René Lalou, Paris, Simon Kra, 1926, p. 53-78.

9. A titre d'exemple, J. Rudrauf et sa classification des consonnes en « terriennes » qui constituent la « rocaille » de la langue, « liquides », favorables à la « rêverie matérielle de l'eau » et « aériennes », ces dernières ayant « des susurrements de brises, des jase-

et alors elles inquiètent avec raison le véritable amateur de poésie, ou elles sont trop raisonnables, trop prudentes<sup>10</sup>, le laissant sur sa faim. Non sans mérite cependant, ces recherches, bien que partielles le plus souvent et ne tenant pas compte de la diachronie, ont contribué à leur manière à éclairer l'une ou l'autre, quelquefois l'une et l'autre des deux facettes les plus importantes de la question : d'une part, la « musique » du vers, d'autre part, le « symbolisme des sons ». Elles ont fait connaître aussi l'existence de culs-de-sac. Ainsi, grâce au lettrisme, on sait maintenant jusqu'où ne peut aller le substantialisme sans quitter les frontières du langage pour pénétrer dans une espèce de *no man's land* entre celui-ci et la musique. Bien avant lui, le chevalier Maurice de Piis avait fait la preuve jusqu'à l'absurde des limites de l'harmonie imitative et l'attachante *Instrumentation poétique* de René Ghil s'était révélée pure utopie. Si les études du phonéticien Maurice Grammont sont un progrès indiscutable sur les intuitions d'un Becq de Fouquières, elles ont par ailleurs montré, par les usages inconsidérés qu'on en a faits<sup>11</sup>, combien pouvaient devenir dangereux les catalogues d'effets expressifs et ont rendu plus circonspect un André Spire<sup>12</sup>, par exemple.

L'impression d'insatisfaction que produisent sur le lecteur toutes ces tentatives ne proviendrait-elle pas en grande partie du fait qu'elles relèvent d'une approche myope, à courte vue, d'une appréhension de la poésie, sinon matérialiste, du moins à tendances matérialistes ? Le

*ments de fillettes, des gazouillements d'oiseaux* » (« Structure consonantique de la musique verbale : son importance dans la poésie française », *Revue d'esthétique*, vol. 3-4, 1950-1951, p. 8-9). Notons que cette classification est reprise par Henri Morier dans son *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* (Paris, Presses Universitaires de France, 1961-1962, p. 101), qui nuance les « liquides » en « marines » et les « aériennes », en « élyséennes » !

10. Paul Delbouille, *Poésie et sonorités. La critique contemporaine devant le pouvoir suggestif des sons*, Paris, Les Belles Lettres, 1961, 267 p.

11. Delbouille a relevé et analysé avec justesse certains de ces excès (cf. *ibid.*).

12. Celui-ci rejette en effet le principe d'un « alphabet expressif dont chaque son serait affecté à l'expression de tel phénomène déterminé » et reconnaît plutôt la « polyvalence expressive des phonèmes » (André Spire, *op. cit.*, p. 319).

poème est examiné comme s'il n'était qu'un objet, sa valeur d'œuvre d'art étant négligée, quand elle n'est pas mise de côté. Aussi est-ce en posant le double principe que la poésie est un art — un art du langage — et que « l'objet esthétique est un irréel »<sup>13</sup>, que nous avons voulu réexaminer la question des sonorités en poésie. Cette approche « globale », la seule qui nous semble valable en art, nous amène à découvrir, d'abord en dehors de toute perspective historique, comment elles participent au signe esthétique et quelles y sont leurs principales fonctions, puis, en tenant compte cette fois de la diachronie, à tenter un classement qui permette l'hypothèse d'un jugement de valeur sur la poésie et d'un examen de son évolution.

\*

\*      \*

« La poésie est un art »<sup>14</sup>, dit Claudel, « un art du langage »<sup>15</sup>, de préciser Valéry. Pour Alain Bosquet, cependant, la « poésie n'est plus une forme de l'art; elle n'est même pas de l'art »<sup>16</sup>. Bien que l'écart indiscutable entre la production poétique actuelle qui inspire la déclaration de Bosquet et la conception claudélienne ou valéryenne de la poésie pourrait expliquer cette contradiction, celle-ci n'est qu'apparente. Bosquet ne poursuit-il pas : « ... si dans cette notion il fallait voir une exclusive : elle est une activité qui s'annexe la spéculation et divers états de la connaissance ».

Qu'est-ce que l'Art, en effet ? Depuis les expériences de « l'Art pour l'Art » et celles de l'« écriture artiste », le mot a pris en littérature une nuance légèrement péjorative : glissement de sens restrictif et dangereux puisqu'il conduit une certaine critique à ne voir dans la poésie — par réaction et aussi sans doute à cause de la réalité poétique contemporaine — que sa portée métaphysique, la privant

13. Jean-Paul Sartre, *l'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1940, p. 240.

14. Préface à *l'Anthologie de la poésie mexicaine*, cité dans Charprier et Seghers, *Art poétique*, Paris, Seghers, 1959, p. 420.

15. Paul Valéry, *op. cit.*, p. 1234.

16. « Avant-propos », dans *Verbe et vertige*, Paris, Hachette, 1961, p. 15.

ainsi d'une part d'elle-même. Méconnaissance des différents constituants de la forme ? Ou « tentation d'angélisme » qui fait désirer à l'homme « une transparence désincarnée contraire à [sa] nature »<sup>17</sup> ? Mais comme le dit si bien le grand poète que fut Schiller : « ce n'est que par le moyen de la forme qu'on opère sur l'homme comme totalité »<sup>18</sup>. Et n'est-ce pas là précisément ce qui distingue la poésie dont elle est le statut existentiel, de la philosophie ?

Limites de la poésie que cet enracinement dans le contingent, dans le matériel ? Point de départ au contraire, puisque l'œuvre « ne s'élève à l'art que par ce qui la prolonge hors de ce monde »<sup>19</sup>, par ce qu'elle est un épanouissement vers un au-delà de son univers physique. Avec Sartre, allons même plus loin : « l'objet esthétique est un irréel »<sup>20</sup>, un « irréel » entre ses qualités sensibles, ses « qualia », pour reprendre une expression de Souriau et son au-delà, sa transcendance. Cet « irréel » qui « n'existe qu'en acte »<sup>21</sup>, parce qu'œuvre de l'esprit, peut-il être mieux traduit que par la magnifique image de Valéry, celle du pendule qui concrétise ce que D. Boulay nomme « la dramatique oscillation de l'art »<sup>22</sup>. Parce qu'essentiellement mouvement, le pendule rend compte, sans trop le trahir, du moment insaisissable qu'est le moment poétique : « Entre la Voix et la Pensée, entre la Pensée et la Voix, entre la Présence et l'Absence, oscille le pendule poétique »<sup>23</sup>.

17. Jean Onimus, *op. cit.*, p. 235.

18. *Lettres sur l'éducation esthétique*, cité par Denis Huisman, « Esquisse d'une histoire de l'esthétique de Platon à nos jours », dans *les Grands Problèmes de l'esthétique*, numéro spécial de la revue *AS.FI.DE.PHI*, juin-octobre 1961, p. 19.

19. Etienne Souriau, « Les structures maîtresses de l'œuvre d'art », dans *les Grands Problèmes de l'esthétique*, numéro spécial de la revue *AS.FI.DE.PHI*, juin-octobre 1961, p. 89.

20. Jean-Paul Sartre, *l'Imaginaire*, p. 240.

21. Paul Valéry, *op. cit.*, p. 1349.

22. D. Boulay, *l'Obscurité esthétique de Mallarmé*, cité par Mikel Dufrenne, *le Poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963, p. 74. « Tout art ne peut être que la dramatique oscillation entre l'extrême de l'idée pure et l'extrême du pur senti. »

23. Paul Valéry, *op. cit.*, p. 1333, 1373. On souhaiterait pouvoir « perfectionner » cette image : que le mouvement du pendule parte toujours du même point et y revienne, mais après une courbe s'élargissant et tendant de plus en plus vers l'infini. Impossibilité mathématique, sans doute !

Le tragique de la poésie réside dans le fait que le poète soit forcé, pour transmettre une expérience unique, pour nommer « les choses sans nom qui plongent dans l'obscur et dans l'informe »<sup>24</sup> et dire son besoin d'adhérer plus profondément à l'univers, d'utiliser un langage servant à tous, véritable code, système de relations où les mots n'ont qu'une valeur fonctionnelle et sans aucune attache avec le réel<sup>25</sup>. Aussi toutes les poésies sont-elles à des degrés divers — et c'est actuellement plus vrai que jamais — un procès du langage. Pour rendre ce dernier capable de traduire son émotion, le poète doit lui faire violence: il le désintellectualise, le désalgrébrise, lui enlève son caractère notionnel. Du mot outil, instrument, simple véhicule de l'idée, il veut faire une chose qui « représente la signification plutôt qu'il ne l'exprime »<sup>26</sup>. À ce travail d'épaississement, de concrétisation du mot, les sonorités contribuent de façon importante: « *In the « nothing-but-words » world of poetry the sounds salvage a fraction of the genuine experience of reality* »<sup>27</sup>.

Le son n'existe d'ailleurs vraiment<sup>28</sup> que lorsque, au lieu d'être traversé, dépassé vers une signification, il s'impose, essentiel à cette signification, immanent à celle-ci et la forçant à devenir « Présence », à prendre, selon l'expression de Francis Ponge, une « pose d'objet »<sup>29</sup>. Le signe esthétique apparaît alors, par une « métamorphose telle que le langage et l'esprit y soient indiscernables: soit que le rythme et la rime y fassent de la pensée, soit que l'émotion et l'inspiration y fassent du rythme et de la mesure »<sup>30</sup>.

24. Marcel Raymond, « Le poète et la langue », dans *Trivium*, vol. 2, 1944, p. 3.

25. Le cadre de cette étude ne permet malheureusement pas d'aborder le problème d'ailleurs complexe et toujours en suspens — l'arbitraire du signe est de nouveau remis en question, du moins tel que défini par de Saussure — de l'origine onomatopéique du langage.

26. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, p. 18-20.

27. Ivan Fónagy, « Communication in Poetry », dans *Word*, vol. 17, n° 2, août 1961, p. 213.

28. « Il faut que le poète vienne et parle pour que nous entendions réellement le son des mots de tous les jours et pour que leur murmure confus devienne ce chant qui contient l'Univers » (Jean Animus, *op. cit.*, p. 191).

29. *Le Parti pris des choses*, Paris, Gallimard, 1967, p. 130.

30. Jean Paulhan, *les Linguistes en défaut*, cité par Jean Mitry dans *Esthétique et psychologie du cinéma*, vol. 1: les Structures,

Aussi est-il inacceptable de limiter le rôle des sonorités en poésie, comme le souhaite Delbouille, à une « illusion », née « tout entière du sens »<sup>31</sup> et dont l'étude ne peut être entreprise qu'à partir de lui. C'est une position intellectualiste et rationalisante qui nie la réalité du signe esthétique et méconnaît le poète, celui-ci ignorant « la distinction du physique et du métaphysique », les deux univers étant chez lui « imbriqués comme chez l'enfant et le primitif, comme du reste, en tout regard humain vraiment naturel »<sup>32</sup>. Démarche inverse, mais aussi dangereuse, que celle de Guy Michaud<sup>33</sup> — critiqué d'ailleurs par Delbouille — qui aborde le poème par le biais des sonorités. C'est « en situation » dans le signe esthétique qu'il faut examiner celles-ci, au cours de l'acte même de poésie, acte global comme celui de l'amour.

\*  
\*       \*

La notion de signe esthétique — ou de signe iconique<sup>34</sup> — nous autorise à remettre en question la distinction faite autrefois et même encore récemment par Delbouille<sup>35</sup> entre la « musique » du vers, son harmonie, et la valeur significative ou plus restrictivement, imitative, de certains sons. Distinction à l'origine de bien des positions critiques nécessairement partielles. Et pourtant des poètes avaient vu juste ! Les symbolistes déjà, et Valéry : sensibles à la puissance de suggestion des sons et non hypnotisés par le phénomène qu'est la caresse sonore du vers, ils savaient, d'expérience, que dans « l'émotion poétique [...] les objets

Paris, Editions universitaires, 1966, p. 96. Notons qu'il est ici question de tout le niveau phonique.

31. Paul Delbouille, *op. cit.*, p. 126.

32. Jean Onimus, *op. cit.*, p. 224.

33. *L'Œuvre et ses techniques*, Paris, Nizet, 1957, 271 p. Michaud n'a pas tort de faire le relevé des thèmes sonores quand ses analyses portent sur des poèmes symbolistes. Rappelons-nous le « système » dont parle Verlaine dans une lettre à Lepellier, qu'il annonce comme devant être « très musical » et qui — on est au moins en droit de le supposer — devait être très précisément conçu à partir du « leitmotiv » wagnérien : retours de notes ou de phrases musicales contribuant à l'unité émotive du morceau.

34. Cf. Ch. Morris, *Signs, Language and Behaviour*, New York, Prentice-Hall, 1946.

35. Paul Delbouille, « Introduction », *op. cit.*, p. 9.



et les êtres connus sont en quelque sorte [...] *musicalisés* », qu'ils « sont devenus résonnants l'un par l'autre, [...] comme *accordés* à notre propre sensibilité »<sup>36</sup> et que pour traduire cette « sensation d'univers »<sup>37</sup>, il fallait que le langage poétique fût musical; musical, non dans la mesure où il serait harmonieux et plairait à l'oreille, mais, comme l'explique Boris de Schloezer, « pour autant que ce qu'il signifie, son contenu, est immanent à sa forme »<sup>38</sup>.

Une telle conception de la poésie, en plus de rejeter toute étude des sonorités qui porterait uniquement sur les valeurs suggestives d'une part et d'autre part sur les valeurs d'harmonie, se trouve à exclure automatiquement tout examen qui ne serait que phonétique, c'est-à-dire objectif, en faveur d'une approche phonologique, seule acceptable, parce qu'essentiellement fonctionnelle. Il est d'ailleurs remarquable et plutôt significatif que ce soit celle pratiquée depuis toujours par les poètes, consciemment ou non<sup>39</sup>. L'approche phonologique en effet force le critique à voir en chaque vers un problème nouveau auquel il ne peut en aucune manière appliquer un catalogue d'effets expressifs, celui-ci fût-il très précis; les catalogues de ce type servent tout au plus à lui indiquer certaines tendances des sons — Pierre Guiraud les nomme « aptitudes naturelles »<sup>40</sup> — susceptibles d'être nuancées et même à la rigueur, contredites par la place relative que chaque phonème occupe. Aptitudes naturelles du matériau qu'est le son pour le

36. Paul Valéry, *op. cit.*, p. 1459.

37. *Ibid.*, p. 1363.

38. « La musique, art méconnu », dans *Mesures*, 15 janvier 1937, p. 119.

39. Fait signalé par J. Vendryès dans « La phonologie et la langue poétique », *Revue des cours et conférences*, vol. 1, 1935-1936, p. 22-34. L'exemple suivant lui donne raison: lors d'un dialogue entre Anne Hébert et le traducteur de son poème *le Tombeau des rois*, le poète Frank Scott, celle-ci, discutant la traduction de deux vers, faisait le commentaire suivant:

*Cette enfant fut-elle liée par la cheville*

*Pareille à une esclave fascinée*

« Pareille à: la finale mouillée eille établit une continuité avec les l de liée, cheville. Cela est intraduisible » (dans *Écrits du Canada français*, t. VII, 1960, p. 193-236).

40. *Langage et versification d'après l'œuvre de Paul Valéry*, Paris, Klincksieck, 1953, p. 140.

poète, avec lesquelles il lutte selon ce qu'il cherche à exprimer, certaines lui opposant une résistance plus ou moins grande et dont le critique ne doit pas présager les pouvoirs. Ce dernier en outre ne peut plus se sentir forcé, avec tous les dangers que cette recherche préfigurée supposait, de trouver à tout prix des « effets sonores » à chaque vers ni davantage déclarer que leur rareté est une preuve de la non-importance des sonorités en poésie.

Si la notion d'immanence du contenu à la forme dans le signe esthétique est la seule qui satisfasse celui qui aime vraiment la poésie, la seule aussi qui rende compte des différents types de poésie <sup>41</sup>, il faut bien reconnaître cependant qu'elle ne facilite pas l'analyse des phénomènes sonores, du moins au profane et même au littéraire non initié à la phonétique fonctionnelle. Doit-il pour autant l'abandonner ? Ce serait une démission grave. Une connaissance des nombreux rôles que semblent jouer les sonorités dans le poème pourrait l'aider à les aborder avec la délicatesse nécessaire, à la condition, bien sûr, qu'il ne l'utilise pas comme ferait d'une « grille », le sociologue, ou d'une série de tests, le chimiste.

\*

\*      \*

Ce n'est pas sans appréhension que nous avons tenté un relevé <sup>42</sup> des différents types de rôles que semblent jouer les sonorités en poésie : n'était-ce pas d'une part aller contre l'unité du signe esthétique et, d'autre part, prendre une position partielle et artificielle dans le genre de celles que nous condamnons justement ? Mais l'expérience nous a semblé — et s'est révélée — utile en ce sens qu'elle fournissait une base concrète à notre réflexion. Le relevé

41. Cf. Jean Cohen et sa classification de la poésie en « sémantique », « phonique » et « phono-sémantique » (« Introduction », dans *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, « Nouvelle bibliothèque scientifique », 1966, p. 9-10).

42. Un relevé partiel a été fait par Delbouille (*op. cit.*, p. 201-214), mais sa façon d'envisager la question est au départ si différente de la nôtre, que ce relevé ne peut nous être utile. Les rubriques, de plus, sont traditionnelles (« La musique verbale », « L'harmonie imitative », « Effets expressifs »), à part peut-être « La mise en relief », que nous avons aussi adoptée.

a d'abord été fait en dehors de toute perspective historique, avec l'avantage évident de s'appuyer sur un corpus varié, soit toute la poésie française.

La première fonction qui a attiré notre attention, c'est l'*harmonie imitative*. C'était normal. Déjà reconnue par les Anciens qui l'avaient souvent utilisée, elle avait été nommée plusieurs fois par les critiques. Comment d'ailleurs apprécier autrement la fonction de la fricative *f* dans ces quelques vers de Maurice de Piis ?

*Ici du forgeron fomentant la fournaise,  
J'allume avec effort la pétillante braise,  
Et mes flasques soufflets, péniblement enflés,  
Roulent en chassant l'air dont leurs flancs sont gonflés*<sup>43</sup>

Le *jeu verbal* : un autre phénomène facile à déceler. L'épopée le connaissait, le « dit », la « sottie » l'ont exploité, les Grands Rhétoriciens s'y sont complus et de nos jours il n'a pas été dédaigné par un Desnos. Ne retenons à titre d'exemple qu'un très court poème de Prévert qui se joue de lui-même dans un reflet de facettes sonores :

*L'Amiral  
L'amiral Larima  
Larima quoi  
La rime à rien  
L'amiral Larima  
L'amiral Rien.*<sup>44</sup>

Il est un rôle plus subtil que le poète confie aux sonorités : celui de mettre en évidence certains mots. Il ne s'agit plus ici d'harmonie imitative ni de ludisme verbal : le phonème ne fait que supporter le mot, contribuant à le dégager du contexte par une *mise en relief* essentielle beaucoup plus réelle et effective qu'elle ne le serait par un procédé typographique quelconque. Pensons à la douloureuse exclamation de Phèdre :

*Hippolyte est sensible, et ne sent rien pour moi!  
Aricie a son cœur ! Aricie a sa foi !*

43. Nous simplifions en ne relevant que la fonction du phonème *f*. Une analyse serrée de ces vers révélerait que plusieurs autres contribuent à l'indiscutable sensation de souffle qu'ils provoquent.

44. *Paroles*, Paris, Gallimard, « Le livre de poche », 1949, p. 223.

Ne doit-elle pas beaucoup à l'utilisation habile de la sifflante, à peu près absente dans le contexte immédiat ?

C'est une fonction presque contraire que donne aux sonorités ce que nous avons appelé leur *valeur de charme* <sup>45</sup>. Au lieu en effet de préciser une signification en attirant l'attention sur certains mots, elles dissolvent cette dernière, provoquant ce que Sartre, dans une explication d'un phénomène voisin, dit être « un autre type de présence à l'objet » <sup>46</sup> qui engendre des images. Cet autre type de présence à l'objet, qu'est-ce, sinon l'état de poésie ? ce moment imprévu et indéfinissable où Animus cède le pas à Anima pour une plus grande possession du monde ? Rôle d'envoûtement, de magie donc, que jouent dans certains vers les sonorités, rouages importants de cette « sorte de machine à produire l'état poétique » <sup>47</sup> qu'est le poème. Sortilèges du verbe <sup>48</sup> que sont déjà comptines <sup>49</sup>, refrains et ritournelles, mais surtout des vers gratuits comme ceux-ci de Roland Giguère :

*L'eau bleue l'eau morte l'aurore et le sang des garrots  
rosace les roses les roses et les ronces* <sup>50</sup>

ou à peu près n'importe lequel de l'« Enchanteur » qu'est Apollinaire :

*La troisième bleu féminin  
N'en est pas moins un chibriape  
Appelé Lul de Faltenin  
Et que porte sur une nappe  
L'Hermès Ernest devenu nain* <sup>51</sup>

45. Nous donnons évidemment ici au mot son sens étymologique.

46. Jean-Paul Sartre, *l'Imaginaire*, p. 64.

47. Paul Valéry, *op. cit.*, p. 1337.

48. C'est le titre que porte la belle étude sur le mot de Matila G. Ghyka (Paris, Gallimard, 1949).

49. Etienne Souriau dit qu'elles appartiennent au 1<sup>er</sup> degré de littérature qui fait à peu près complètement défaut, comme à l'inverse, manque pour ainsi dire totalement le 2<sup>e</sup> degré de la musique (cf. son schéma du système des beaux-arts, dans *la Correspondance des arts*, Paris, Flammarion, « Bibliothèque de philosophie scientifique », 1947, p. 18).

50. *L'Age de la parole*, Montréal, Editions de l'Hexagone, 1965, p. 119-120.

51. *Alcools*, dans *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 56.

On a souvent noté la charge poétique que portent en eux certains noms propres. S'ils la doivent en partie à l'auréole de mystère qui les entoure, comme l'admet même un Henri Bremond pour le vers fameux « La fille de Minos et de Pasiphaé », il n'en reste pas moins que leur valeur sonore y est pour beaucoup. L'exemple ci-dessous, extrait d'un poème d'Aragon, *le Conscrit des cent villages*, en fait la preuve irréfutable, du moins nous semble-t-il :

*Adieu Forléans Marimbault  
Vollere-Ville Volmerange  
Avize Avoine Vallerange  
Ainval-Septoutre Mongibaud  
Fains-la-Folie Aumur Andance  
Guillaume-Peyrouse Escarmin  
Dancevoir Parmilieu Parmain  
Linthès-Fleurs Caresse Abondance*

*Adieu La Faloise Janzé  
Adieu Saint-Désert Jeandelize  
Gerbépal Braize Juvelise  
Fontaine-au-Pire et Gévézé*<sup>52</sup>

L'envoûtement a eu lieu. Le charme a joué. Il peut même aller jusqu'à l'*incantation* et contribuer à un ton véritablement rituel. Certains vers de Léopold S. Senghor en seraient d'excellents exemples, mais écoutons Saint-John Perse :

*Mer de Baal, Mer de Mammon; Mer de tout âge et de  
tout nom!*

Ne sommes-nous pas déjà emportés au plus profond de cette mer originelle et cela grâce en partie aux phénomènes sonores qui forment l'architecture interne du verset et créent le rythme ?

*Mer utérine de nos songes et Mer hantée du songe  
vrai [...]  
O toi l'offense et toi l'éclat! toute démente et toute  
aisance ...*<sup>53</sup>

52. *La Diane française*, Paris, Seghers, 1965, p. 41-42.

53. *Amers*, dans *Œuvre poétique*, Paris, Gallimard, 1960, t. II, p. 310.

Alors que dans l'harmonie imitative les sonorités ne font qu'imiter les caractères physiques des choses, que les reproduire de façon plus ou moins approximative, elles deviennent métaphores sonores dès qu'elles sont évocatrices, suggestives, créatrices d'atmosphère, dès qu'elles atteignent aux *correspondances*. Ainsi dans *Spleen* IV de Baudelaire, de concert avec les images, le vocabulaire, la syntaxe, le rythme qu'elles soutiennent, elles suintent l'Ennui, en font porter jusqu'à l'intolérable le poids au lecteur, cernant l'espace autour de lui, allongeant interminablement le temps. Elles *sont* Ennui, pour reprendre en l'adaptant le mot de Sartre <sup>54</sup>.

Porter les sonorités jusqu'à la métaphore c'est, nous semble-t-il, utiliser de façon maximale les caractères physiques du langage <sup>55</sup>. Mais cela peut paraître insuffisant au poète. Contestant ce langage même qu'il juge dévalorisé par un usage de communication superficiel et routinier, il peut vouloir créer des mots neufs, uniques, mieux accrochés au réel, existant au niveau du geste et non plus du concept. N'est-ce pas ce que tente un Henri Michaux ?

*Il l'emparouille et l'endosque contre terre ;  
 Il le rague et le roupète jusqu'à son drôle ;  
 Il le pratèle et le libucque lui barufle  
     les ouillais ;  
 Il le tocarde et le marmine,  
 Le manage rape à ri et ripe à ra.* <sup>56</sup>

Si dans cette *contestation du langage* ou plus exactement cette renaturalisation du langage, les sonorités jouent indiscutablement un rôle important, elles peuvent aussi, à l'occasion, avoir une valeur de choc : pensons seulement au dernier vers de *Zone*,

*Soleil cou coupé* <sup>57</sup>

où le choc sonore, rejoignant le choc syntaxique créé par

54. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, p. 14 : « Cette déchirure jaune du ciel au-dessus du Golgotha, le Tintoret ne l'a pas choisie pour *signifier* l'angoisse, ni non plus pour la *provoquer* ; elle *est* angoisse [...] c'est une angoisse faite chose ».

55. Les caractères graphiques mis à part, évidemment.

56. *Le Grand Combat*, dans *Henri Michaux*, Paris, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 1965, p. 120.

57. Guillaume Apollinaire, *op. cit.*, p. 44.

l'ellipse de mots outils, contribue à provoquer le choc splendide, inoubliable de l'image.

\*  
\*      \*

*Harmonie imitative, jeu verbal, mise en relief, correspondances, valeur de charme, d'incantation, de choc, contestation du langage*, autant de fonctions des sonorités que nous avons pu relever. Mais cet inventaire qui ne se prétend évidemment pas exhaustif n'est-il pas très artificiel? Comment en effet apprécier la modulation des fricatives *f* et *v*, dans ces quelques vers de Péguy?

*Comme les grues volent en triangle dans le ciel,  
Et ainsi vont où elles veulent  
Fendant l'air et refoulant la force du vent même,  
Et la plus forte est devant faisant la pointe du triangle,  
Ainsi cette grande flotte triangulaire  
Vole et navigue et vogue,  
Et pour ainsi dire vole  
Pour traverser l'océan de ma colère.*<sup>58</sup>

Se limite-t-elle à l'harmonie imitative? Est-elle métaphore sonore? Et si nous entendons chanter les coqs sous les « Coquemars, Cauchemars, Coqs et Coquecigrues »<sup>59</sup> de *Chantecler*, n'y a-t-il pas aussi jeu verbal? La valeur de charme n'est-elle pas souvent à la fois créatrice d'atmosphère,

*Ottomar Scholem et Abraham Loeweren  
Coiffés de feutres verts ...*<sup>60</sup>

et l'inverse, vrai: les sonorités n'ont-elles pas une valeur d'envoûtement dans un poème comme *Spleen* que nous avons pourtant examiné sous la rubrique *correspondances*? Ce que nous avons nommé valeur de choc enfin, qu'est-ce, sinon une mise en relief particulièrement brutale parce que jouant sur la surprise?

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, c'est justement parce qu'il est essentiellement mobile que cet inven-

58. *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 340.

59. Edmond Rostand, *Chantecler*, Paris, Fasquelle, 1910, p. 169.

60. Guillaume Apollinaire, *op. cit.*, p. 113.

taire est utile. Par sa complexité même et sa perpétuelle remise en question, il prouve que le problème des sonorités n'est pas simple et il explique bien des analyses discutables : parce que n'ayant pas su le plus souvent distinguer d'autres rôles aux sonorités, on a voulu les faire « imiter » à tout prix ou montrer qu'elles étaient la « musique » du vers.

Une tentative de classement des fonctions relevées nous conduit à une découverte intéressante : elles semblent pouvoir se ramener à deux types, celles qui tendent vers la signification — au sens habituel — et les autres qui provoquent un phénomène, temporaire ou non, de désignification<sup>61</sup>. Tendent vers la signification qu'elles précisent, les sonorités qui imitent, reproduisent, comme dans l'harmonie imitative ou lorsqu'elles contribuent à la mise en relief d'un mot. Il y a désignification au contraire, dans tous les cas où elles ont un rôle de charme. Le message est alors brouillé au niveau phonique. Il est brouillé définitivement et le charme est tout à fait gratuit : comptines, refrains, ritournelles, les noms propres quelquefois, le jeu verbal. Ou la désignification n'est que temporaire et elle est dépassée vers une signification enrichie, plus vaste, une sorte de trans-signification. C'est ce qui se produit pour les correspondances et les valeurs de choc ou de contestation du langage, celles-là étant le second niveau de l'harmonie imitative, celles-ci, de la mise en relief.

Ce classement appelle presque nécessairement une double hypothèse : il permettrait un jugement de valeur sur la poésie en soi et, recoupant celui-ci, l'établissement d'une courbe poétique du genre. Ne seraient pas vraiment poésie, dans le sens moderne du mot, les vers dans lesquels les sonorités jouent un rôle de signification au premier degré, c'est-à-dire par harmonie imitative et mise en relief. Seraient poésie au contraire, mais à un premier niveau, ceux où elles ont une fonction gratuite de désignification ou chaque fois qu'elles n'existent que pour elles-mêmes. Et vraiment poésie les vers dans lesquels les sonorités provoquent ce que nous avons nommé une trans-signification.

Alors que le Moyen-Âge et la Renaissance auraient

61. Cf. Jean Cohen, *op. cit.*



connu les deux niveaux de poésie (jeu verbal et valeurs de charme), l'époque classique et le XVIII<sup>e</sup> se seraient souvent contentés d'une a-poésie (harmonie imitative et mise en relief) ; un retour aux valeurs de charme se serait fait au début du XIX<sup>e</sup> pour atteindre aux correspondances avec le symbolisme. Notre époque pour sa part aurait découvert les valeurs de choc et la contestation du langage. Courbe poétique évidemment très simplifiée — et hypothèse bien audacieuse, nous en convenons — mais que nous paraissent confirmer les autres arts : ne pensons qu'au réalisme de la peinture classique et aux ruptures de couleurs et de rythmes de l'art op !

En admettant le bien-fondé de l'hypothèse, n'est-ce pas faire la part belle aux sonorités que de partir d'elles pour apprécier la poésie ? À première vue, peut-être ; mais non en réalité, si le principe d'immanence du contenu à la forme est admis et conséquemment l'existence du signe esthétique. Car, indépendamment de l'importance de leur participation à ce dernier, variable comme on sait<sup>62</sup>, ce qui compte c'est leur contribution à titre de « qualia » à la création de l'irréel qu'est le poème. Et plus elles concourent à replier ce dernier sur lui-même, à le réduire à lui-même, moins elles lui permettent d'atteindre un niveau élevé de poésie.

Qu'en est-il de la poésie que Jean Cohen nomme « sémantique », celle qui doit peu — ou rien — aux valeurs sonores ? En nous appuyant encore une fois sur le principe d'immanence, nous prétendons que dans cette poésie la fonction des sonorités n'est que réduite à une espèce de fonction zéro. Sinon rien n'y serait plus nécessaire et tout interchangeable ! Aurions-nous toujours affaire à de la poésie ? Rappelons-nous le « mot total, neuf » qu'est le vers

62. Cf. le contrepoint poétique et le théorème esthétique de Charles Lalo : le poème est une « suprastructure » composée de l'ensemble quasi organique de cinq « voix » : 1) les significations verbales expresses, 2) les suggestions subconscientes, 3) les liaisons logico-grammaticales, 4) les rythmes, 5) les timbres. L'importance de ces voix est variable, d'où le théorème suivant : « Dans le contrepoint de toute œuvre d'art l'importance d'une des voix varie en raison inverse de la quantité et de la qualité des autres voix ».

pour Mallarmé<sup>63</sup>. Versifiée ou non, la poésie doit avoir ce caractère de nécessité formelle ou elle n'est pas. Que ce caractère de nécessité doive surtout à d'autres valeurs qu'aux sonorités auxquelles elles l'imposent, au « stupéfiant image »<sup>64</sup> par exemple, n'y change rien. Mais il va alors de soi que l'appréciation de cette poésie se fasse à partir de ces autres valeurs. Signalons seulement qu'il faut à ces dernières une bien grande puissance pour que le poète se prive volontairement de l'apport sûr des sonorités.

S'en prive-t-il vraiment? L'utilisation que fait du « blanc »<sup>65</sup> même le poète qui refuse de sacrifier aux sonorités n'est-elle pas, par la négative, aveu de leur pouvoir? On oublie trop souvent que la poésie est « une action simultanée du Silence et de la Parole »<sup>66</sup>. Silence, « significatif silence qu'il n'est pas moins beau de composer, que les vers »<sup>67</sup>, assurait Mallarmé.

\*  
\*      \*

Admettre l'importance des sonorités en poésie ne suppose pas présager leur avenir. Comme le dit si justement Gaétan Picon: « Tout art vivant semble une négation de l'esthétique »<sup>68</sup>. Or il est actuellement une recherche poétique qui se tourne vers le graphisme<sup>69</sup> auquel elle paraît confier le rôle attribué jusqu'ici aux valeurs phoniques. Dépasant la tentative désespérée du *Coup de dés*, la typographie fantaisiste des *Calligrammes* et les poèmes objets de Blaise Cendrars, tout un groupe de poètes à

63. *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1961, p. 858.

64. André Breton, dans *Silence d'or*, cité par Léopold S. Senghor, postface aux *Ethiopiennes*, Paris, Seuil, 1963, p. 111.

65. Que celui-ci soit pause à la fin du vers ou de la strophe ou encore qu'il prenne la valeur d'un « blanchissement » (le mot, pas très heureux, est de Henri Morier, *op. cit.*).

66. Carlyle, cité par Henri Bremond, dans *la Poésie pure*, avec « Un débat sur la poésie » par Robert de Souza, Paris, Grasset, 1926, p. 120.

67. Stéphane Mallarmé, *op. cit.*, p. 872.

68. *L'Écrivain et son ombre*, Paris, Gallimard, 1953, p. 114.

69. Cf. le seul ouvrage de synthèse sur la question édité en France et dont l'auteur, Pierre Garnier, est lui-même « poète concret »: *Spatialisme et poésie concrète*, Paris, Gallimard, 1968, 202 p.

travers le monde tend à faire de la poésie un art de l'espace et du mouvement.

Si certains poèmes visuels au lyrisme indiscutable, ceux de Jean-François Bory <sup>70</sup> par exemple, atteignent à l'art par l'exploitation spatiale mais significative de la matière linguistique, d'autres ne l'emploient que comme motifs décoratifs <sup>71</sup>: les mots — quand ce sont des mots, ce sont des lettres le plus souvent — ne parlent pas, ils sont vus; les « blancs » se taisent aussi, ils n'ont qu'une valeur plastique. S'agit-il encore de poésie? À moins que la notion de poésie art du langage ne soit périmée et qu'il faille l'élargir... C'est peut-être ce que pressentait Apollinaire dans ce passage d'allure prophétique:

Les artifices typographiques poussés très loin avec une grande audace ont l'avantage de faire naître un lyrisme visuel qui était presque inconnu avant notre époque. Ces artifices peuvent aller très loin encore et consommer la synthèse des arts, de la musique, de la peinture et de la littérature.<sup>72</sup>

Bien que l'art se fasse indiscutablement de plus en plus total, il est trop tôt pour en décider. La réponse surtout n'appartient pas à la critique, mais aux œuvres. Le rôle de celle-ci est plus modeste: s'il lui faut connaître les tendances de l'avant-garde, elle a le plus souvent à rendre compte des œuvres du passé. Aussi ne peut-elle se désintéresser des valeurs sonores du langage que la poésie a utilisées jusqu'à présent, à quelques rares exceptions près et bien qu'à des degrés divers. Des connaissances précises lui sont même indispensables. Un Serge Doubrovsky le reconnaît: « Pourrait-on, si l'on veut scruter le pouvoir d'envoûtement d'un poème, ignorer les travaux portant sur l'analyse des sons et des rythmes [...] ? » <sup>73</sup>.

Quoique à leurs débuts, les recherches entreprises sur le niveau phonique du langage poétique, tout particulière-

70. Cf. Pierre Garnier, *Spatialisme et poésie concrète*, p. 75.

71. Cf. *ibid.*, p. 66-67, les « poèmes » de Mathias Göritz.

72. *L'Esprit nouveau et les poètes*, cité dans Charprier et Seghers, *op. cit.*, p. 482.

73. *Pourquoi la nouvelle critique?*, Paris, Mercure de France, 1966, p. 172.

ment sur les sonorités, sont déjà révélatrices. Sait-on, par exemple, que l'étude sonore du poème de Hugo, *la Chanson des aventuriers de la mer*, a permis de découvrir laquelle des vingt-cinq strophes datait de l'exil? Alors que la palette entière du poème est claire et mate, celle de la strophe écrite à Guernesey est sombre et nasale <sup>74</sup>. Se doute-t-on que les sonorités peuvent trahir les aspects subconscients d'un vers <sup>75</sup>? A-t-on enfin suffisamment mesuré les avantages qu'il y aurait à mieux connaître les valeurs des sonorités pour la traduction de la poésie <sup>76</sup>?

Maintenant que l'on accepte mieux — « les pèlerins de l'indicible » <sup>77</sup> sont-ils moins nombreux? — d'aborder la question des sonorités de façon systématique et scientifique, les monographies vraisemblablement se multiplieront. La critique devra les utiliser, mais sans jamais oublier que dans la poésie les sons sont partie intégrante du signe esthétique et qu'ils doivent être étudiés comme tels dans le poème « en acte ».

JEANNE DEMERS

74. Exemple donné et commenté par Etienne Souriau, dans *la Correspondance des arts*, p. 184-185.

75. Dans *le Langage poétique: forme et fonction. Problèmes du langage* (Paris, Gallimard, 1966, p. 77), Ivan Fónagy montre que la sonorité d'un vers de *la Bonne Chanson*

*Arrière aussi les poings crispés et la colère*

dément les déclarations de repentir du poète.

76. Pour s'en convaincre, il n'y a qu'à comparer la traduction faite par Arthur Symons des vers de Verlaine:

*Les sanglots longs  
des violons*

*When a sighing begins  
In the violins*

Cité par Ivan Fónagy (*ibid.*, p. 77) qui explique que le traducteur doit chercher dans la langue d'arrivée des sons voisins de ceux à traduire: ici, les voyelles nasales, inexistantes en anglais, sont remplacées par des consonnes nasales.

77. Jacques Brault, *Alain Grandbois*, Paris, Seghers, « Poètes d'aujourd'hui », 1968, p. 71.